

Stephan Zirwes

Formale Dispositionen in den

komponierten Fantasien zur Zeit Beethovens

Fantasie und komponierte Fantasie »Fantasie. So nennet man das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers, oder ein solches Tonstück aus dem Stegreife, bey welchem sich der Spieler weder an Form noch Haupttonart, weder an Beybehaltung eines sich gleichen Zeitmaaßes, noch an Festhaltung eines bestimmten Charakters, bindet, sondern seine Ideenfolge bald in locker an einander gereihten melodischen Sätzen, bald auch nur in nach einander folgenden und auf mancherley Art zergliederten Akkorden, darstellt.

Man giebt aber auch den Namen Fantasie wirklich aufgesetzten Tonstücken, in welchen sich der Komponist weder an eine bestimmte Form, noch an eine ganz genau zusammenhängende Ordnung der Gedankenfolge u. d. gl. bindet, und die daher, weil das durch Genie hervorgebrachte Ideal, durch die weitere Bearbeitung zu einem strenger geordneten Ganzen, nicht das Geringste von seiner ersten Lebhaftigkeit verliert, sehr oft weit hervorstechendere und treffendere Züge enthalten, als ein nach Formen und andern nothwendigen Eigenschaften eines vollendeten Ganzen gearbeitetes Tonstück.«¹

Heinrich Christoph Kochs Ausführungen zum Begriff »Fantasie« in seinem Musikalischen Lexikon aus dem Jahr 1802 beeindrucken sowohl durch das klare Aufzeigen des mehrdimensionalen Bedeutungszusammenhangs als auch durch die vielfältige und präzise Zuordnung satztechnischer Merkmale. Dem prozesshaften Vorgang des Extempore-Spiels beziehungsweise Fantasierens wird zunächst das dadurch entstehende Ergebnis oder Produkt gegenübergestellt, die quasi improvisierte Fantasie. Ganz explizit grenzt Koch dann im zweiten Absatz davon nochmals die Fantasien ab, die als »wirklich aufgesetzte Tonstücke« entstanden sind und die man so aus heutiger Perspektive auch als komponierte Fantasien bezeichnen könnte.

Die detaillierten Betrachtungen Kochs machen auf den für das 18. Jahrhundert völlig selbstverständlichen Umstand aufmerksam, dass von einem ausgebildeten Musiker oder zumindest von einem ausgebildeten Tasteninstrumentalisten neben dem Aufführen komponierter Musik in gleichem Maße auch das aus dem Moment heraus erfindende Kreieren eigener Musik verlangt wurde. Beide Arten der Darbietung von Musik erfordern sowohl für den Ausführenden als auch für den Rezipienten einen voneinander abweichenden Zugang mit unterschiedlichen Voraussetzungen, wie Koch dies in seiner Beschreibung ebenfalls in Ansätzen thematisiert. Während der Komponist in der Ausarbeitung eines Werkes in einem Reflexionsprozess nach und nach eine finale Fassung erarbeitet und alle Parameter aufeinander abstimmen kann, reagiert der Improvisierende

¹ Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 554 f.

spontan auf Einfälle und Stimmungen und macht diese unmittelbar zum Antrieb der weiteren Entwicklung. Der augenfälligste Unterschied zwischen diesen beiden hier so gegenübergestellten Arten der Kreation von Musik, die in der Praxis selbstverständlich gar nicht klar voneinander zu trennen sind, ist eine im wesentlichen disparate Form des Umgangs mit der Zeit, die den Prozess des Komponierens beziehungsweise Musikmachens maßgeblich beeinflusst.

Die durch Koch zuletzt beschriebene komponierte Fantasie stellt eine eigentümliche und in gewisser Weise künstliche Gattung von Kompositionen dar, weil sie die unterschiedlichen Voraussetzungen des Fantasierens und Komponierens miteinander verknüpft. Der Gestus, die Haltung und die besonderen Qualitäten einer aus dem Moment heraus entstehenden Musik werden quasi reflektierend imitiert.

Koch denkt hierbei zunächst nicht an die Möglichkeit, eine aus dem Stegreif vortragene Fantasie im Anschluss daran oder sogar im Moment selbst schriftlich zu fixieren. Dies hätte bis zu einem gewissen Grad durch den Improvisierenden selbst vorgenommen werden können und wurde als grundsätzliche Methode mit Sicherheit auch angewendet. Daneben wurde bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit technischen Apparaturen experimentiert, die eine direkte Umsetzung des Gespielten in Notentext erzeugen sollten.² Zeitgenössische Beschreibungen zur Fantasie-Praxis machen jedoch deutlich, dass die freien Improvisationen im Unterschied zu den komponierten Fantasien in der Regel zeitlich wesentlich ausgedehnter waren. So berichtet beispielsweise Johann Friedrich Reichardt, dass Carl Philipp Emanuel Bach sich »[s]tundenlang [...] in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen vertiefen und verlieren«³ konnte. Und bei Charles Burney ist zu lesen, dass derselbe Bach, »ohne daß er lange dazwischen aufhörte«, vom Abendessen »fast bis Eilf Uhr des Abends« spielte.⁴ Dagegen umfasst selbstverständlich keine der überlieferten komponierten Fantasien Bachs einen ansatzweise vergleichbar langen Umfang.

Koch bezieht sich mit seiner Beschreibung der komponierten Fantasie vielmehr auf das reichhaltige Repertoire von Kompositionen, die als Fantasien bezeichnet sind und die die von ihm selbst erwähnten Charakteristika aufweisen. Die Komponisten empfanden demnach eine besondere Faszination für diese Gattung, in der die Spielart des Extempore-Spiels mit ihren aus dem Moment heraus getroffenen und auch unbewussten Entscheidungen durch nachträgliche Reflexion in eine abgestimmte und erst durch

2 Vgl. hierzu Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973 sowie den Beitrag von Lutz Felbick in diesem Band, S. 34–56.

3 Johann Friedrich Reichardt: *Autobiographie*, in: *AmZ* 16 (1814), Sp. 28.

4 Charles Burney: *Tagebuch seiner musikalischen Reise*, aus dem Engl. übers. von Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg 1773, Bd. 3, S. 212 f.

den allmählichen Prozess der Ausarbeitung gefestigte Form eingepasst wird. Eine Reflexion findet dabei allein durch den Akt der Notation statt, der eine völlig andere Form der Zeitwahrnehmung mit sich bringt. Ein Abwägen und Ausarbeiten der formalen und tonartlichen Disposition ist somit automatisch immer vorhanden.

Eine wesentliche Funktion für die komponierten Fantasien nehmen die von Carl Philipp Emanuel Bach selbst so bezeichneten verschiedenen Arten der »vernünftige[n] Betrügereyen« ein.⁵ Es handelt sich dabei um überraschende Abweichungen von der gewöhnlichen Erwartung, mit denen der Eindruck von Spontaneität hergestellt werden soll. Es gibt selbstverständlich auch Fantasien, die nicht oder nur ansatzweise Gebrauch von derartigen »Betrügereyen« machen, die auf konventionellen formalen und tonartlichen wie harmonischen Modellen basieren und die den Namen Fantasie mehr als assoziative Bezeichnung verwenden.

Die Faszination für die Komposition von Fantasien bestand aber mit Sicherheit zu einem nicht unwesentlichen Teil aus der Möglichkeit heraus, Dinge ausprobieren zu können, die in einem anderen kompositorischen Zusammenhang nur bedingt denkbar gewesen wären. Ob formale, harmonische oder tonartliche Brüche, der Reiz zu ungewöhnlichen Wendungen konnte stets als spontaner Affektwechsel verwendet werden.

Normen kann es für eine derartige Kompositionsweise kaum geben, und gerade das Verweigern von modellhaften Vorlagen wird zum charakteristischen Merkmal der Gattung. Bei den komponierten Fantasien handelt es sich somit mehr um einen Sammelbegriff für Kompositionen, die sich zunächst auf kein eindeutiges formales oder tonartliches Konzept zurückführen lassen und die sich durch besondere Freiheiten auszeichnen. Trotzdem ist das Komponieren von Fantasien aber nie voraussetzungslos. »Betrügereyen« können erst dann vollzogen werden, wenn ein normiertes Umfeld vorhanden ist, das auch als solches verstanden und akzeptiert wird.

Die im Folgenden vorgenommenen Untersuchungen setzen sich mit dem Repertoire der komponierten Fantasien zur Zeit Beethovens auseinander, suchen nach Spuren formaler Ausgangskonzepte und nach systematisch erweiterten Tonartendispositionen. Daneben soll selbstverständlich nachvollzogen werden, wie die Komponisten in die aufgezeigten übergeordneten und normierten Strukturen eingreifen und wie dadurch das Endprodukt der Fantasie geprägt wird.

Eingrenzungen und Voraussetzungen Bedingt durch die große Repertoirefülle, erschien die Eingrenzung des Untersuchungszeitraums zwingend notwendig. Die Literatur-Recherche machte deutlich, dass besonders zum 18. Jahrhundert ausführliche Untersu-

5 Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 2. Teil, Berlin 1762, S. 330 f.

chungen vorliegen. Insbesondere zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die frühen Publikationen Peter Schleunings.⁶ Hierin untersucht er unter anderem die Entwicklung der Gattung Fantasie seit dem 16. Jahrhundert. Er zeigt auf, dass die Ausbildung der »freien Fantasie«, etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts, als wichtigste Weiterentwicklung der Fantasie zu erkennen ist. Im letzten Kapitel seiner Dissertationsschrift macht er schließlich auf einen Wandel gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufmerksam, der sich durch das Aufkommen neuer Arten der Fantasie auszeichnet. Die freie Fantasie verliert hingegen innerhalb weniger Jahre immer stärker an Bedeutung.

An diesem Punkt soll die vorliegende Untersuchung anknüpfen. Im Fokus steht somit im Wesentlichen dieses Repertoire an neuen Arten der Fantasie, welches für den Wandel und die allmähliche Loslösung von der freien Fantasie um die Jahrhundertwende verantwortlich ist. Die Entwicklungen bezüglich der Fantasie im 19. Jahrhundert, die vor allem bei der Komponistengeneration nach Beethoven erkennbar werden, sollen abschließend als Ausblick skizziert werden.

Wie bereits erwähnt wurde, kann von einem einheitlichen und klar abgrenzbaren Gattungsbegriff der Fantasie nur sehr eingeschränkt gesprochen werden. Dies hängt unter anderem auch damit zusammen, dass es sich aus terminologischer Perspektive um eine vielseitige und recht unübersichtliche Situation handelt, besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Neben der Betitelung als Fantasie wird eine Vielzahl von weiteren Bezeichnungen für Kompositionen verwendet, die eine vergleichbare Beschaffenheit aufweisen. Dazu werden oft andere Anknüpfungspunkte hergestellt, beispielsweise eine funktionale Zuordnung, etwa als Präludium in Form eines vorbereitenden Stücks zu einer Fuge. Allgemein haben die Präludien Johann Sebastian Bachs häufig auch einen fantasieartigen Charakter, nur selten werden sie jedoch als Fantasie betitelt. Darüber hinaus findet sich bei der Bezeichnung derart freier Stücke gelegentlich auch eine inhaltliche Zuordnung oder die Nennung des Verwendungszwecks, so beispielsweise bei Spielstücken, die als Tombeau betitelt sind und bei denen es sich um eine Grabesmusik handelt. Weiter sind auch spieltechnische Aspekte in den Titeln von freien Spielstücken anzutreffen, beispielsweise bei der Toccata. Eine weitere beliebte Bezeichnung von Kompositionen mit vergleichbarer Beschaffenheit ist das Capriccio, ein ebenfalls freies Musikstück mit meist spielerischem oder scherzhaftem Charakter, das besonders auch formal Freiheiten aufweist. Das Capriccio bleibt im Gegensatz zu den meisten anderen Stückarten aber auch am Ende des 18. und bis ins 19. Jahrhundert als Bezeichnung beliebt. Das Launenhafte des Capriccios, das sich in der Musik oft in unvorhersehbaren

6 Hier vor allem Schleunings zweibändige mit ausführlichem Kommentar versehene Beispielsammlung *Die Fantasie* (1971) aus der Reihe »Das Musikwerk« und seine Dissertationsschrift *Die freie Fantasie* (1970, Druckfassung 1973).

Brüchen zeigt, kann dabei direkt mit den in der freien Fantasie charakteristischen und spontan wirkenden Affektwechseln in Verbindung gebracht werden. Besonders die Kompositionen mit der Bezeichnung *Capriccio* wurden aus diesem Grund ebenfalls mit in die vorliegenden Betrachtungen einbezogen.

Auch in Hinblick auf die Besetzung ist die Situation nicht einheitlich. Wie Dagmar Teepe bemerkte, lassen sich zwar im 18. Jahrhundert Fantasien im Wesentlichen nur in der Musik für Tasteninstrumente und darüber hinaus auch fast einzig im deutschsprachigen Raum finden.⁷ Erst um 1800 und dann vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen nach und nach auch Werke für kammermusikalische Besetzungen und für Orchesterbesetzung mit konzertierendem Solisten. Anhand der Betrachtung eines einzelnen Beispiels einer Fantasie mit kammermusikalischer Besetzung sollen auch diese Werke in der Untersuchung berücksichtigt werden.

Wie schon bei der Bezeichnung der Kompositionen zu erkennen war, ist eine Systematisierung oder Einordnung nach formalen und tonartlichen Kriterien bei derart individuellen Stücken wie den Fantasien oft nicht eindeutig und führt zu Schwierigkeiten. Bei freien Fantasien ist eine Kategorisierung der formalen Struktur oft sogar nicht möglich. Die Abstraktion beziehungsweise der Versuch einer Einordnung in Kategorien führt immer wieder zu mehrdeutigen Zuordnungen und Unstimmigkeiten aufgrund der Vielzahl an Mischformen. Darüber hinaus steht eine Systematisierung nach inhaltlichen Kriterien oft einer historisch gewachsenen Entwicklung entgegen, die sich nicht immer in einen stimmigen Zusammenhang bringen lässt. Eine weitere Komponente, die in diesem Zusammenhang wichtig erscheint, ist, dass es gerade um 1800 scheinbar zum Teil auch eine vom zeitlichen Kontext unabhängige, regional unterschiedliche oder komponistenspezifische Auffassung davon gab, was eine Fantasie sei. So kann man beobachten, dass einerseits einige Komponisten mit einem sehr spezifischen und einheitlichen Konzept von Fantasien in Erscheinung traten, andererseits gerade die Fantasie einzelne Komponisten zu einem experimentellen Umgang inspirierte, der zu einer großen Bandbreite von individuellen Konzepten führte. Dies soll in den folgenden Ausführungen anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt werden.

Komponierte Fantasien zur Zeit Beethovens Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde im deutschsprachigen Raum unter einer Fantasie im Allgemeinen zunächst die freie Fantasie verstanden. Dies ist zu einem großen Teil der Verdienst Carl Philipp Emanuel Bachs, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Verständnis von Fantasie maßgeblich prägte; im Wesentlichen selbstverständlich durch seine kompositorischen Beiträge, und

7 Vgl. Dagmar Teepe: Art. »Fantasie«, in: MGG², Sachteil, Kassel u. a. 1995, Bd. 3, Sp. 336.

hier vor allem seine zwölf komponierten freien Fantasien,⁸ darüber hinaus aber auch durch seine Ausführungen zur freien Fantasie im 41. und letzten Kapitel des *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen*.⁹ In Peter Schleunings umfangreicher Arbeit zur freien Fantasie stehen die Fantasien Bachs daher zu Recht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Er zeigt dabei auf, wie die freie Fantasie ausgehend von einigen wenigen Vorbildern nach und nach entsteht und schließlich im Werke C. P. E. Bachs weiterentwickelt wird. Eine zentrale Fragestellung ist auch hier, wie trotz scheinbar völliger äußerer Freiheit in jedem der Stücke aufs Neue eine in sich stimmige und konsequente Gesamtstruktur entsteht. Schleuning prägt hierbei den Begriff der »individuell geplanten Künstlichkeit«,¹⁰ die er in den Werken Bachs aufzeigt. Nur äußerst selten ist eine modellhafte Tonartendisposition erkennbar. Trotzdem sind häufig tonale Zentren vorhanden. Darüber hinaus ist für Bach im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit wesentlich, dass die Fantasien in der gleichen Tonart enden, in der sie begonnen haben.

Die formale Disposition lässt immer eine durchdachte Organisation erkennbar werden. Auffällig ist dabei das Ausbalancieren strukturierter und frei schweifender Momente, die sich auf immer wieder neue Art zu einem Ganzen zusammenfügen. Darüber hinaus fällt auf, dass, wenn die äußere Gestalt einer Fantasie recht normativ ist, die Binnenteile im Einzelnen sehr frei sind. Umgekehrt sind diese, wenn im Großen eine sehr freie Struktur erkennbar ist, im Detail für sich sehr normativ.

Bekanntlich berücksichtigte Bach in seinen späteren Fantasien ziemlich offensichtlich auch den Geschmack seiner Zuhörer und Kritiker und ließ sich aus kommerziellen Gründen für neue Kompositionen entsprechend beeinflussen. So lassen sich beispielsweise im Vergleich mit früheren Stücken spieltechnische Eingriffe und eine leichtere Verständlichkeit in den Werken der fünften Sammlung von Klaviersonaten und freien Fantasien nebst einigen Rondos Wq. 59 erklären. In zahlreichen Aufzeichnungen erklärt Bach die Erwartungshaltung des Publikums und sein Interesse an steigenden Pränumerandenzahlen für seine Werke. Auch stilistisch und formal sind wesentliche Veränderungen zu beobachten. So gibt es beispielsweise weniger freie taktstrichlose beziehungsweise ungebundene Partien. Daneben ist allgemein auch eine deutliche Tendenz zur formalen und tonartlichen Glättung erkennbar, dafür kommen erste Spuren von Bezügen zu anderen Modellen wie dem Sonatensatz und vor allem auch dem Rondo hinzu.

8 Die freien Fantasien von C. P. E. Bach bis 1770: 18. Probestück aus dem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), auch als letzter Satz von Wq. 63.6 publiziert, Wq. 117.14, Wq. 112.15, Wq. 114.7, Wq. 117.13; die freien Fantasien zwischen 1782 und 1788: Wq. 58.6 und 58.7, Wq. 59.5 und 59.6, Wq. 61.3 und 61.6, Wq. 67.

9 Vgl. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 325–341.

10 Schleuning: *Die freie Fantasie*, S. 170, 241.

Die Fantasien von Bachs Zeitgenossen und direkten Nachahmern konnten in keiner Weise eine vergleichbare Aufmerksamkeit und Anerkennung erlangen. Allerdings nimmt auch bei keinem anderen Komponisten der Zeit die Fantasie im Œuvre einen vergleichbaren Stellenwert ein. Bei den Fantasien Wolfgang Amadeus Mozarts handelt es sich mehr um die Zusammenstellung kontrastierender, in sich geschlossener Einzelsätze, die auf überraschende Weise aufeinander folgen. Die im Vergleich zum sonstigen Werk große Zahl an fragmentarisch verbliebenen Fantasieversuchen Mozarts¹¹ zeigt jedoch ein durchaus kritisches oder problematisches Verhältnis des Komponisten gegenüber der Fantasie. Schleunings Versuch, bereits in der c-Moll-Fantasie KV 475 deutliche Spuren einer Vermischung von viersätziger Sonate und einem Sonatensatz nicht nur auf formaler, sondern auch auf tonartlicher Ebene aufzuzeigen, erscheint eher als kühne These.

Im Werk Joseph Haydns sind fantasieartige Kompositionen sehr rar. Die wenigen Exemplare weisen jedoch ein in sich ziemlich homogenes Bild auf. Demnach experimentierte Haydn in den entsprechenden Werken immer mit einem motivisch sehr begrenzten Material, daneben ist eine auffällige Erweiterung innerhalb der Tonartendispositionen erkennbar.

Im Capriccio G-Dur Hob. XVII:1 über das Volkslied »Acht Sauschneider müssen seyn« aus dem Jahr 1765 ist die vielfache Verwendung der melodischen Vorlage mit einer mehr oder weniger lang ausgedehnten, jeweils daraus hervorgehenden Fortspinnung zu erkennen, wobei die Stimme, in der das Thema erscheint, sowie die Satzart häufig verändert werden. Es werden dabei, wie Tabelle 1 zu entnehmen ist, zunächst die leitereigenen verwandten Tonarten von G-Dur verwendet, gegen Ende des Stücks zusätzlich noch die wichtigsten Tonarten der Varianttonart g-Moll.

Beginn des Volksliedes/Themas	T. 1	T. 24	T. 62	T. 85	T. 114	T. 133	T. 157	T. 190	T. 233	T. 265	T. 274	T. 296	T. 352
Umfang (Takte)	23	38	23	29	19	24	33	43	32	9	22	56	17
Tonart	G:	D:	a: ...	e:	C:	G: D:	h: ...	C:	F: ...	G:	g: ...	B: ...	G:
... in Bezug zu G-Dur	I	V	II	VI	IV	I	III	IV		I			I
... in Bezug zu g-Moll									VII		I	III	

TABELLE 1 Form und Tonartendisposition in Joseph Haydns Capriccio G-Dur Hob. XVII:1

Die Fantasia (Capriccio) C-Dur Hob. XVII:4 aus dem Jahr 1789 (Tabelle 2) offenbart eine unübersehbare Nähe zum Rondo. Das Thema in C-Dur wird mehrfach wieder aufgegriffen und auch variiert fortgesetzt. Die Verwendung von zur Ausgangstonart entfernteren

11 Mozart KV Anh. 32, KV 396, KV 397, KV Anh. 35, KV Anh. 92 (616a).

Tonarten beschränkt sich fast vollständig auf die aus den thematischen Abschnitten fortspinnenden Zwischenteile, in denen auf fantasievolle Weise mit dem motivischen Material gearbeitet wird, ganz ohne neues charakteristisches Material einzuführen. Die Auswahl der Tonarten scheint im Gegensatz zum *Capriccio* G-Dur in keiner Weise systematisch erweitert. Sie wirkt vielmehr eher beliebig und mit einer Vielzahl von Überraschungen durchsetzt.

Taktanzahl	8 + 8	106	8 + 15	108	8 + 11	132	8 + 9	45
Thema	Th.		Th.		Th.		Th.	
Tonarten	C:	C: G: B: a:	C: ...	d: g: F: f: Des: cis: A: B: Es: ...	C: ...	Es: es: ... C: Es: ... C:	F: ...	C:

TABELLE 2 Form und Tonartendisposition in Joseph Haydns *Fantasia (Capriccio)* C-Dur Hob. xvii:4

Ein kurzer Blick in die Kammermusik Haydns ermöglicht es, darüber hinaus ein weiteres individuell gestaltetes Konzept einer Fantasia zu finden. Der 2. Satz des Streichquartetts op. 76, Nr. 6, der mit »Fantasia« überschrieben ist, besteht im ersten Teil aus der mehrfachen Aneinanderreihung einer periodischen Satzstruktur, die ab ihrer zweiten Verwendung im Nachsatz jeweils in eine weit entfernte Tonart ausweicht (Tabelle 3). Eine angehängte kurze, meist einstimmige Überleitung führt jeweils zum neuen Wiedereintritt der Periode zurück. Weder die gewählten Ausgangstonarten noch die Ausweichungsziele scheinen dabei einem systematischen Plan zu folgen. Im zweiten, fast gleich langen Abschnitt (ab Takt 60) wird die einfache Reihungsstruktur durch imitatorische Arbeit erweitert, wobei die Ausweichungsziele dann auf die leitereigenen nahverwandten Tonarten von H-Dur begrenzt sind. Die außergewöhnliche Struktur des Satzes wird durch Haydn insofern zusätzlich inszeniert, da er den Satz in H-Dur gleichsam als eine Art Fremdkörper den übrigen drei Sätzen in Es-Dur gegenüberstellt.

Taktzahl	T. 1					T. 60
Taktgruppen	4 + 4	4 + 4 + 3	4 + 4 + 3	4 + 5 + 9	4 + 4 + 3	53
Themenbau	Periode	Periode	Periode	Periode	Periode	Periode mit imitatorischer Weiterführung
Tonarten	H:	H: → cis: ...	E: → G: ...	B: → H: ...	As:	H: gis: cis: E: cis: H:

TABELLE 3 Form und Tonartendisposition in Joseph Haydn: Streichquartett op. 76 Nr. 6, 2. Satz: *Fantasia*

Alle bis hierhin betrachteten Fantasien lassen sich aus formaler Perspektive im Wesentlichen als eher freie Reihungsformen verstehen. Eine Vielzahl weiterer Beispiele könnte hinzugefügt werden.

Daneben sind andere charakteristische Konzepte innerhalb des Repertoires der komponierten Fantasien erkennbar, denen vor allem auch für die Entwicklung der Fan-

tasie im 19. Jahrhundert größere Bedeutung zukommt. Als erstes wäre hier die Fantasie als Einleitung zu einer darauf folgenden Komposition zu nennen, meist als Präludium betitelt. Neuartige Stücke entstehen aus der Kombination mit der Sonate. Eines der frühesten Beispiele hierfür sind die 6 *Sonaten* op. 2 von Georg Simon Löhlein aus dem Jahr 1768. Zu einem zeitweise quasi schematischen Modell wird es im Werk Johann Wilhelm Häßlers. Häßler stammte aus Erfurt und wurde dort vom Bach-Schüler Johann Christian Kittel ausgebildet. Später lernte Häßler auch Carl Philipp Emanuel Bach kennen und konzertierte europaweit gemeinsam mit Joseph Haydn. Als Häßler 1794 nach Moskau umsiedelte, ließ er dort, bevor er sich der Komposition neuer Werke widmete, einige seiner früheren Stücke erneut und mit einer neuen Opuszahl im Druck erscheinen. So präsentierte sich Häßler in Russland zunächst mit der Reihe folgender Werke, die im Namen schon genau jene Verbindung aus Fantasie und Sonate tragen:¹² *Fantaisie et sonate* op. 1, *Caprice et sonate* op. 2, *Fantaisie et sonate* op. 3, *Fantaisie et sonate* op. 4 und *Caprice et sonate* op. 5. Auch in seinen späteren Werken lassen sich Fantasien und Capricen als Vorspiele zu Sonaten wiederfinden. Die Fantasie als einleitender Satz zur Sonate wurde so zu einem charakteristischen und konstanten Mittel seines kompositorischen Werkes, welches er bereits seit den 70er-Jahren des 18. Jahrhunderts verwendete.

Auch Johann Baptist Vanhal gebrauchte sehr gerne fantasiehafte einleitende Sätze zu sonatenartigen Werken. Wie aus mehreren Drucken zu entnehmen ist, bezeichnete Vanhal im Unterschied zu Häßler und auch Löhlein hingegen das gesamte Werk als *Fantaisie beziehungsweise Capriccio*.¹³

Währenddessen die von Schleuning bei den Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs und seinen Zeitgenossen aufgezeigten Sonatenelemente mehr als erste Spuren dieser Verbindung verstanden werden sollten, wird im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bei mehreren Komponisten eine wesentlich deutlichere Anlehnung der Fantasie an die Sonatenform erkennbar. Dies soll im Folgenden exemplarisch anhand der fantasieartigen Werke zweier heute eher in Vergessenheit geratener Komponisten aufgezeigt werden: Josef Antonín Steffan und Justin Heinrich Knecht.

Der böhmische Komponist Josef Antonín Steffan wurde 1726 geboren und starb 1797. Er galt zu Lebzeiten als hervorragender Klaviervirtuose und erlangte darüber hinaus vor allem als Komponist von Klavierwerken, Liedern, aber auch Orchesterwerken und Konzerten hohes Ansehen in ganz Europa, was sich heute noch anhand einer großen Anzahl von gedruckten Werken außerhalb Österreichs nachvollziehen lässt. Seine undatierten, aber sicher dem Spätwerk zuzuordnenden 5 *Capriccios* sind ausgesprochen lebendige und fantasievolle Kompositionen. Eine kurze, überblicksartige Beschreibung

¹² Vgl. hierzu auch den Beitrag von Michael Lehner in diesem Band, S. 69–97.

¹³ Vgl. hierzu exemplarisch Vanhals *Capriccios* op. 15.

dieser fünf Klavierstücke einschließlich einer jeweils beigefügten Abbildung zur formalen und tonartlichen Disposition soll einen Eindruck von der Vielfältigkeit innerhalb der komponierten Fantasien Steffans liefern.

Während es sich beim *Capriccio* Nr. 1 um eine sehr freie Reihungsform handelt, die sich im Wesentlichen auf einen einzigen thematischen Einfall beschränkt, treten im *Capriccio* Nr. 2 erstmals die Sonatensatzelemente zutage (Tabelle 4). Nach einer freien Einleitung, die aus einer Vielzahl von bruchstückhaften Bausteinen besteht und auch eine Nähe zum Rezitativ aufweist, werden drei prägnante Themenkomplexe exponiert: Ein Prestogedanke in d-Moll (A), der im Folgenden auch als Allegro wieder auftaucht, ein Abschnitt mit einem lyrischen Gegenthema in F-Dur (B) und ein weiterer selbständiger Gedanke in F-Dur (C). Im Anschluss werden die beiden Abschnitte B und C in einer freien Form variiert wiederholt, wobei die Tonart F-Dur stabil beibehalten wird. Ein überleitender Teil aus dem Material des ersten Prestogedankens führt schließlich in einen ausführlichen Schlussteil, der mit einem Wechsel zum 3/8-Takt, aber ohne charakteristisch thematische Bildung als dreiteilige Liedform das *Capriccio* zum Schluss führt. Neben den Rahmenteilern (Einleitung und D), die am Anfang eine klar einleitende und am Ende eine angehängte, aber eigenständige und in sich abgeschlossene Funktion aufweisen, besteht der Kern des *Capriccios* aus Teilen, die sowohl in der tonartlichen Disposition als auch in ihrem Gestus an die Abschnitte Hauptsatz (A) und Seitensatz (B und C) einer Sonatenexposition erinnern (vergleiche die Zuordnung der einzelnen Formabschnitte in der zweiten Zeile der Tabelle). Die sehr freie Wiederholung des Seitensatzbereiches ohne Wiederaufnahme des Prestogedankens aus dem Hauptsatz ähnelt in der gesamten Zusammenstellung stark den formal freieren Dispositionen in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien.

Einleitung	A	B	C	B'	C'	Überl. aus A D	
Einleitung	Hauptsatz	Seitensatz	2. Teil Seitensatz	Seitensatz var.	2. Teil Sei- tensatz var.	Überl. aus Hauptsatz	Liedform
mehrteilig	Presto Allegro	Cantabile	Allegro	Cantabile	(dolce)		3/8 Minore Maggiore
f: g: Es:	d: B: c: d:	F:	F: g: d:	F:	F:	F:	F: f: As: f: F:

TABELLE 4 Josef Antonín Steffan: Capriccio Nr. 2

A	B	A'	B'
Exposition		Reprise	
Andante e Cantabile	Presto (3/8)	Tempo 1 Andante	Presto (3/8) Prestissimo
G: D:	g: B: g:	G: G:	g: G:

TABELLE 5 Josef Antonín Steffan: Capriccio Nr. 3

A		A'	B	A''	B'
Exposition	frei überl.	var. Reprise		weitere var. Repr.	
Andantino con brio	Pensiere significante, Allegro, Andante	Cantabile	Allegro molto	Allegro	
A: E:	... c: d: fis: A:	A: A:	a:	A:	

TABELLE 6 Josef Antonín Steffan: *Capriccio* Nr. 4

Die Formpläne der folgenden beiden *Capriccios* Nr. 3 und 4 (Tabelle 5 und 6) verdeutlichen, wie sich besonders in der tonartlichen Disposition, aber auch in der motivisch-thematischen Beschaffenheit die Anlage des Sonatensatzmodells stabilisiert. In beiden Klavierstücken ist im ersten Teil die übliche Hinwendung zur quintverwandten Tonart wie in einer Exposition zu erkennen. In der späteren Wiederaufnahme der Abschnitte, der Reprise, findet eine tonartliche Einrichtung statt, sodass die Ausgangstonart erhalten bleibt. *Capriccio* Nr. 3 weist anstelle einer Verarbeitung des thematischen Materials in einer Durchführung einen eigenständigen kontrastierenden Abschnitt auf, der in der Varianttonart g-Moll steht, in sich wiederum dreiteilig mit Mittelteil im parallelen B-Dur. Als Schluss oder Coda des *Capriccios* wird erneut dieser Abschnitt wiederaufgegriffen, um dann mit abermaliger Variantwendung in der Ausgangstonart G-Dur abzuschließen. Neben den klaren Merkmalen des Sonatensatzes in Form von Exposition und Reprise einerseits sind so andererseits auch Elemente einer Liedform zu beobachten, wodurch eine Mischform der beiden Formmodelle entsteht.

Capriccio Nr. 4 zeigt eine erweiterte Art der formalen Anlage von Nr. 3 auf. Wie bereits erwähnt ist auch hier eine klare Exposition erkennbar, die nach einem weiteren Abschnitt als Reprise mit tonartlicher Einrichtung wiederaufgenommen wird. Der dazwischenliegende Teil ist tonartlich frei schweifend, hat motivisch wenig Bezug zur Exposition und wirkt daher eher wie eine Überleitung. Die Reprise erhält mit der Zuordnung »Cantabile« nicht nur eine neue Spielbezeichnung, sondern weist auch darüber hinaus einige substantielle Varianten und Veränderungen in der Satzart auf. Nach einem darauf folgenden neuen, motivisch unabhängigen Abschnitt in der Varianttonart a-Moll lässt Steffan erneut eine Variante der Reprise folgen, die wiederum mit einer neuen Spielvorzeichnung, »Allegro«, bezeichnet ist. Mit einer abschließenden Wiederaufnahme des zuvor eingeschobenen kontrastierenden Abschnittes schließt das *Capriccio*. Im Gesamten entsteht so wieder eine Mischform, die den klaren Bezug zur Sonatenform mit einer einfachen Liedform kombiniert. Die Formteile der Sonate sind zusätzlich von Elementen der Variation durchsetzt, sodass bei jedem Wiederaufnehmen des thematischen Materials auch die Tempovorzeichnung und der Satz selber in variierten Form erscheinen.

In *Capriccio* Nr. 5 (Tabelle 7) löst sich Steffan wieder stärker von der Sonatensatzstruktur. Dies wird schon durch die große Anzahl aneinandergereihter Abschnitte spürbar.

Einleitung	A	B	A'	B'	A''	C		A'	C'
Andantino, Andante, poco Allegro	Pres-tissimo	Andante	Pres-tissimo	Andante	Pres-tissimo	Allegro vivace	Poco Allegro	Presto	Andante
c: Es:	g: Es:	Es:	f: g:	g:	c: g:	G: D: G:	g: B:	B: G:	G:

TABELLE 7 Josef Antonín Steffan: Capriccio Nr. 5

Außerdem weist auch die Tonartendisposition im Gesamten weniger geordnete Strukturen auf und zeichnet sich mehr durch Vielfalt als durch Einheit aus. Trotzdem stehen auch in diesem letzten Capriccio noch alle stabilisierten Tonartenbereiche direkt in einem nahen Verwandtschaftsverhältnis zur Ausgangstonart g-Moll oder deren Variant-tonart G-Dur.

Den fantasieartigen Kompositionen Steffans sollen nun im Anschluss die Fantasien des württembergischen Komponisten, Organisten und Musikschriftstellers Justin Heinrich Knecht vergleichend gegenübergestellt werden. Knecht, der von 1752 bis 1817 lebte, verfasste in den 90er-Jahren, und damit in etwa zeitgleich zu den Capriccios Steffans, Sammlungen von Stücken für Tasteninstrumente, die jeweils in der gleichen Tonart stehen und die unter dem Titel *Neue vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugetten und Fugen* publiziert wurden.¹⁴ Die erste Sammlung beinhaltet ausschließlich Kompositionen in C-Dur, die zweite Sammlung entsprechend in c-Moll. Er plante scheinbar eine derartige Veröffentlichung für jede gebräuchliche Tonart, wie die schrittweise Anordnung erkennen lässt, allerdings erschienen im Gesamten nur acht entsprechende Hefte. Am Ende jeder Sammlung steht jeweils eine von Knecht so bezeichnete »freie Fantasie«.

Die analytische Betrachtung der Werke zeigt, dass, wie bereits angekündigt, eine deutliche Nähe zum Sonatensatzmodell zu erkennen ist. Der Sonatensatz wird somit zur formalen und tonartlichen Vorlage für die Fantasie. Das individuelle und für eine Fantasie gewöhnlich unvorhersehbare Moment äußert sich nun nur noch durch mehr oder weniger starke Eingriffe in das gewachsene und schematische Muster des Sonatensatzmodells. Um einen Eindruck für Knechts Verständnis von einer Fantasie zu vermitteln, soll, wie bei den Beobachtungen zu den Capriccios Steffans, auch hier eine kurze überblicksartige Zusammenfassung zur formalen und tonartlichen Gestaltung ausgewählter Fantasien vorgenommen werden.

Die Fantasie in C-Dur (Tabelle 8) besteht aus einer um einen dritten Tonartbereich erweiterten Exposition, die Reprise dagegen ist reduziert auf eine Wiederaufnahme des Hauptsatzes und somit stark gekürzt. Ein einleitender Grave-Abschnitt in der Variant-tonart c-Moll wird zwischen Exposition und Reprise erneut aufgegriffen.

14 Justin Heinrich Knecht: *Neue vollständige Sammlungen aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugetten und Fugen für geübte und ungeübte Klavier und Orgel Spieler*, Mainz 1791–1795.

Einleitung	Exposition		verkürzte Reprise
Grave	Allegro spiritoso	Grave	Allegro spiritoso
c: ...	C: G: Es: G:	As: c:	C:

TABELLE 8 Justin Heinrich Knecht: Freie Fantasie aus der 1. Sammlung

Einleitung			Exposition	»Reprise«		
Senza Tempo	Maestoso	Senza Tempo	Vivace	Maestoso	Vivace	Senza Tempo
c: 5.	Es: c: 5.	c: 5.	c: Es:	... c: 5.	As: c:	c:

TABELLE 9 Justin Heinrich Knecht: Freie Fantasie aus der 2. Sammlung

			Exposition	Reprise		
Un poco Adagio			Allegro assai	Un poco Adagio		
h:	... D: 5.	D:	A:	F:	... D:	D:

TABELLE 10 Justin Heinrich Knecht: Capriccio aus der 3. Sammlung

Auch die Fantasie in c-Moll (Tabelle 9) beginnt mit einer auskomponierten Einleitung, die in diesem Fall aus einem freien Teil mit Passagenwerk und innenliegendem Maestoso-Abschnitt besteht. Die Reprise wird durch eine überraschende trugschlüssige Wendung erreicht, letzten Endes findet die zu erwartende tonartliche Einrichtung zur Ausgangstonart aber erwartungsgemäß statt. Weiter erwähnenswert ist, dass das Maestoso aus der Einleitung zwischen Exposition und Reprise wiederaufgegriffen wird und der Passagenabschnitt ebenfalls aus der Einleitung die Fantasie mit erweiterter Kadenz beschließt. Die einzelnen Formabschnitte sind in eher kompakter und komprimierter Form ausgearbeitet, eine klare Gliederung in Haupt- und Seitensatz lässt sich nur bedingt vornehmen.

Das Schlusswerk der dritten Sammlung in D-Dur (Tabelle 10) wird erstmals nicht als Fantasie, sondern als Capriccio bezeichnet. Die formale und tonartliche Anlage liefert keine Überraschungen und baut auf der bereits bekannten Vorgehensweise der Fantasie in C-Dur auf.

Im Zentrum der Fantasie der vierten Sammlung in d-Moll (Tabelle 11) ist eine Art Torso eines Sonatensatzes erkennbar, der aus einem charakteristischen Haupt- und Seitensatz und einer variierten reprisenartigen Wiederaufnahme des Hauptsatzes besteht. Umrahmt wird diese Sonatensatzminiatur durch einen präludierenden Moderato-Abschnitt zu Beginn und seine Wiederholung am Schluss, wodurch, für eine Fantasie besonders, eine sehr symmetrische Form entsteht.

	Hauptsatz	Seitensatz	var. Hauptsatz	
Moderato	Allegro vivace			Moderato
d: ...	d:	F: d: 5.	d: 5.	d:

TABELLE 11 Justin Heinrich Knecht: Freie Fantasie aus der 4. Sammlung

	Exposition		Durchführung	Reprise
	Hauptsatz	Seitensatz		Hauptsatz
Grave	Allegro assai			
es: H: as: H:/Fis: es: 5.	Es:	c:	B:	B: Des: Es: f: Es:

TABELLE 12 Justin Heinrich Knecht: Capriccio aus der 5. Sammlung

	Exposition		Durchführung	Reprise	
	Hauptsatz	Seitensatz		Hauptsatz	Seitensatz
Grave	Allegro assai				
e: 5.	e:	G:	G: ... a: C: ...	e:	e:

TABELLE 13 Justin Heinrich Knecht: Capriccio aus der 6. Sammlung

Das Capriccio der fünften Sammlung in Es-Dur (Tabelle 12) hat einen noch direkteren Bezug zum Sonatensatzmodell. Erstmals ist ein klar erkennbarer durchführungsartiger Abschnitt vorhanden, der das motivische Material der Exposition wiederaufgreift und tonartlich verarbeitet. Die Reprise ist verkürzt, was auf die monothematische Anlage der Exposition zurückzuführen ist. Die Einleitung überrascht durch extreme tonartliche Brüche. Das Capriccio aus Sammlung Nr. 6 (Tabelle 13) stellt schließlich einen modellhaften vollständigen Sonatensatz mit vorgelagerter langsamer Einleitung dar. Charakteristische Elemente der Fantasie können nicht mehr festgemacht werden.

Bei einer zusammenfassenden Betrachtung der Fantasien und Capriccios der ersten sechs Sammlungen Knechts fällt auf, dass er sechs individuell verschiedene formale Dispositionen schafft, die jedoch alle an das Sonatensatzmodell angelehnt sind. Die Fantasien der ersten Sammlungen weisen dabei eine noch deutlich freiere Umsetzung auf. Diese Tendenz, die hier anhand der Werke Knechts exemplarisch für den Wandel am Ende des 18. Jahrhunderts aufgezeigt wurde, kann als wichtigste Entwicklung der Gattung Fantasie seit der Ausbildung der freien Fantasie um etwa 1750 verstanden werden. Dieser Trend war selbstverständlich nicht voraussetzungslos und kann in ersten Spuren schon in den späten Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs erkannt werden. Die Anlehnung an die Sonatenform um 1800 wurde für die komponierten Fantasien des

folgenden Jahrzehntes jedoch fast zum alternativlosen Ausgangsmodell. Der Einfluss der freien Fantasie hingegen verlor immer weiter an Bedeutung. Bei den komponierten Fantasien um die Jahrhundertwende sind aus formaler Perspektive so im Wesentlichen eher vereinheitlichende Tendenzen zu beobachten. Die charakteristischen Elemente der komponierten Fantasien des 18. Jahrhunderts sind gelegentlich in Form von unerwarteten Klangfortschreitungen oder Tonartwechseln wiederzufinden. Vor allem werden diese überraschenden und freien Gestaltungsmomente aber, wie bereits in den Kompositionen Knechts gesehen, in langsame Einleitungen vor dem eigentlichen Sonaten-Allegro verlagert.

Als repräsentatives Beispiel für eine solche Fantasie zu Beginn des 19. Jahrhunderts kann die *Fantasie in d-Moll* op. 28 des Wiener Komponisten Anton Eberl aus dem Jahr 1805 verstanden werden (Tabelle 14). Auf eine sehr freie und aus mehreren kontrastierenden Abschnitten bestehende Einleitung folgt ein vollständiger Sonatensatz. Sowohl der virtuose Klavierstil Eberls als auch der Umfang der Fantasie gehen bei weitem über die Werke Steffans oder Knechts hinaus. Auch in mehreren Klaviersonaten Eberls sind langsame Einleitungen vorzufinden,¹⁵ allerdings nehmen diese, im Unterschied zur Vorgehensweise in der *d-Moll-Fantasie*, nicht mehr als die Hälfte des gesamten Umfangs des Werkes ein. Nur durch diesen Umstand ist die Unterscheidung in der Bezeichnung als *Fantasie* zu verstehen. Eine Unterscheidung oder Abgrenzung zwischen Sonatensatz und *Fantasie* ist aber grundsätzlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht an eindeutigen Merkmalen festzumachen; die Grenze zwischen beiden Gattungen ist fließend. Diese Vermischung von Sonate und *Fantasie* und als Ergebnis vor allem das Verschwinden der freien *Fantasie* als eigenständiger Gattung blieben nicht unbemerkt und wurden durchaus auch bedauert, wie einem anonymen Bericht aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu entnehmen ist: »was wir im letzten Jahrzehend unter dem Titel, *Phantasie*, bekommen haben, ist doch, fast ohne Ausnahme, nur eine freyere Art der *Sonate*«. ¹⁶

Einleitung					Exposition	Durchführung	Reprise	Coda
					Haupts. Seitens.	Haupts. Seitens.		
Largo	Allegro	Adagio	Allegro	Largo	Allegro Agitato			
Maestoso	con fuoco	Cantabile	furioso	Maestoso				
d: Des: f	f: F: f: a:	A: fis: d: c:	c: ... a: d:	d: 5.	d: f: As: F: g: F:	d: Des: b: a: e: fis: d:	d:	F: D: d:

TABELLE 14 Anton Eberl: *Fantasie d-Moll* op. 28

15 Vgl. hierzu *Sonate c-Moll* op. 1, *Sonate f-Moll* op. 12 und *Sonate C-Dur* op. 43.
16 Mitteilungen aus dem Tagebuch eines Tonkünstlers, in: *AmZ* 15 (1813), Sp. 729–738, 745–754 und 761–769, hier Sp. 732.

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Entwicklung der Fantasie war die Erweiterung und gleichzeitig die Verschmelzung des Sonatenhauptsatzes mit dem drei- beziehungsweise viersätzigen Sonatenmodell.¹⁷ Als Ausgangspunkt einer Fantasie diente somit nicht mehr der einzelne Satz, sondern vielmehr die mehrsätzige Sonatenform. Ein sehr frühes Beispiel hierzu, an dem dies exemplarisch beobachtet werden kann, ist Johann Nepomuk Hummels *Grande Fantaisie Es-Dur* op. 18, die bereits im Jahr 1804 entstand. Vereinfacht zeigt das Formmodell (Tabelle 15) am Beginn einen um eine ausführliche Einleitung erweiterten Sonatensatz. Nach der Durchführung folgt erneut die Wiederaufnahme der Einleitung. Anstatt der anschließend zu erwartenden Reprise folgen ein langsamer Satz sowie ein mehrteiliges Schlussrondo mit einer ausgedehnten Stretta.¹⁸ Die wesentlichen tonartlichen Stationen folgen einem recht konventionellen Verlauf, mit Ausnahme des Schlusses in g-Moll. Indem der Schlussteil der Fantasie nicht in die übergeordnete Tonart Es-Dur zurückkehrt, stellt er keinen Bezug zum Beginn der Sonate her, was eher als Ausnahme bezeichnet werden muss. Typisch hingegen, und darüber hinaus in vielen anderen Fantasien der Zeit anzutreffen, ist der Verzicht auf eine Reprise, wodurch die Fantasie zu den folgenden Teilen geöffnet wird.

Einleitung	Exposition	Durchführung	aus Einl.	langsamer Satz	mehrteiliges Schlussrondo mit Stretta			
Lento Andante	Allegro con fuoco		A capriccio ma lento	Larghetto e cantabile	Allegro assai		Presto	
Es: 5. es: ...	Es: B: h:	h: c: As: b: h: ... G: ...	Es: 5.	Es: B: ... Es:	g: B: ... g:	Es: B: Es: ...	g: G: g:	

TABELLE 15 Johann Nepomuk Hummel: *Grande Fantaisie Es-Dur* op. 18

Ludwig van Beethoven war insofern seiner Zeit voraus, als er schon im Jahr 1801 mit seinen beiden Sonaten op. 27 mit dem Titel *Sonata quasi una Fantasia* die Verschmelzung von Sonate und Fantasie vollzogen hatte. Sein Modell mit einem jeweils freieren und losgelöst vom üblichen Modell gestalteten Kopfsatz und der gewöhnlichen Verwendung der folgenden Sätze ist bis dahin scheinbar ohne Vorbilder. Die Vermischung von Sonate und Fantasie führte in der Folge zu einer Vielzahl individueller Ausarbeitungen, in denen mal mehr und mal weniger die Vorlage der Sonate erkennbar bleibt. Als einzigartiges Beispiel für diese Verknüpfung darf hier Franz Schuberts *Fantasie in C-Dur* op. 15, die »Wanderer-Fantasie«, nicht unerwähnt bleiben. Die übergeordnete Anlage mit der Abfolge der einzelnen Sätze beziehungsweise Abschnitte lässt deutlich den Sonatenbezug

17 Zu diesem Phänomen, das in der Literatur auch als »double-function form« beschrieben wird, siehe William S. Newmann: *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1996, sowie den Beitrag von Michael Lehner in diesem Band, S. 69–97.

18 Der Tonartenverlauf in einzelnen Formteilen kann in der Tabelle aus Platzgründen nur vereinfacht wiedergegeben werden.

erkennen, wobei der langsame Satz als freier Variationensatz und der letzte Abschnitt als Fuge angelegt ist. Die Besonderheit liegt in der Tatsache, dass Schubert motivisch betrachtet die gesamte Fantasie aus dem Hauptmotiv seines Liedes »Der Wanderer« von 1816 heraus gestaltet und als Thema des Variationensatzes ein Zitat dieses Liedes verwendet, wodurch eine unglaublich dichte und in diesem Maße neuartige Verknüpfung zu einem kunstvollen Gesamtgebilde entsteht.

Die Vermischung von Sonate und Fantasie hinterlässt ihre Spuren zum Teil auch auf formalerer Ebene, wie im Titel von entsprechenden Kompositionen. So überschreibt Carl Czerny gleich drei seiner Klavierwerke als *Grande Fantaisie en forme de Sonate*.¹⁹ Andere Komponisten waren zunächst unentschlossen über die Bezeichnung fertiger Werke, wie Robert Schumann, dessen *Fantasie* op. 17 ursprünglich als »Große Sonate« geplant war, oder Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen *Fantasie* op. 28 ebenfalls zunächst als Sonatenwerk bezeichnet wurde.

Daneben darf nicht unerwähnt bleiben, dass auch weiterhin zahlreiche Fantasien und Capriccios entstehen, die quasi keinen Bezug zum Sonatenmodell aufweisen und als einfache und häufig sehr umfangreiche Reihungsformen angelegt sind.²⁰ Andere Aspekte rücken hierbei in den Mittelpunkt: so zum Beispiel die Verwendung von Variationssätzen,²¹ Tanzsätzen²² und im Laufe der Zeit in zunehmendem Maße der Einbezug bekannter Melodien und Opernthemem.²³ Hieraus entstehen allmählich neue Formen der Fantasie wie die Salon- und Opernfantasie, die letztlich auch der improvisierten Fantasierpraxis wieder näherstehen und häufig als Paraphrasen und Potpourris in die Literatur eingegangen sind. Viele dieser Werke erfordern vom Ausführenden außerordentliche technische Fertigkeiten; der Reiz, die Bewunderung der Zuhörer zu erlangen, führt zu einer deutlichen Steigerung der Virtuosität. Aus strukturell-kompositorischer Perspektive weisen diese Werke meist jedoch deutlich weniger komplexe Anlagen auf. Abschließend lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die intendierte, mehr aus dem Moment heraus kreierende Haltung der Komponisten den komponierten Fantasien stets mehr individuellen Freiraum verliehen hat und diese so zum Experimentierfeld der kompositorischen Auseinandersetzung wurden.

19 Op. 143, op. 144 und op. 145. In gleicher Weise zu sehen auch in Clementis 2 *Caprices en forme de Sonate* op. 47.

20 So zum Beispiel Schuberts Fantasien D 605A und D 605, oder Carl Czernys *Fantaisie* op. 27. Die Anlage der Fantasie Czernys zeigt dabei deutliche Unterschiede zu seinen zuvor erwähnten Sonaten op. 143–145.

21 So zum Beispiel in Beethovens *Fantasie* op. 77 oder Schuberts *Fantasie* c-Moll, D 2 E.

22 Siehe hierzu zum Beispiel Jan Ladislav Dusseks *Fantasie* op. 76.

23 So zum Beispiel in Ignaz Moscheles' 4 *Fantaisies dramatiques* op. 72.

Inhalt

Vorwort 7

Maria Grazia Sità Improvisation and the Rhetoric of Beginning 15

Lutz Felbick Der Compositor *extemporaneus* Beethoven
als »Enkelschüler« Johann Sebastian Bachs 34

Giorgio Sanguinetti A Partimento in Classical Sonata
Form by Giacomo Tritto 57

Michael Lehner »Und nun sehe man, was hieraus gemacht
werden kann«. Carl Czernys Anleitung zum Fantasieren als
implizite Harmonie- und Formenlehre 69

Leonardo Miucci Completing the Score.
Beethoven and the Viennese Piano Concerto Tradition 98

Martin Skamletz Joseph Preindls Klavierfantasien als Echo von
Opern- und Oratorienaufführungen in Wien um 1800 116

Martin Skamletz »Classisches Clavierspiel«.
Joseph Lipavsky und das Rondeau-Fantaisie 137

Sonja Wagenbichler Showdown am Klavier. Zur Kultur pianistischer
Wettstreite im Wien des 18. und 19. Jahrhunderts 164

Stephan Zirwes Formale Dispositionen in den
komponierten Fantasien zur Zeit Beethovens 175

Nathalie Meidhof Variation, »Harmoniekenntniss« und Improvisation.
Beethovens Fünf Variationen über das englische Volkslied »Rule
Britannia« für Klavier in D-Dur (WoO 79) 192

Namen-, Werk- und Ortsregister 202

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 208

DAS FLÜCHTIGE WERK

Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit •

Herausgegeben von Michael Lehner, Nathalie Meidhof

und Leonardo Miucci unter redaktioneller

Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 12



Dieses Buch ist im Juli 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der Seria und der SeriaSans, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier Caribic cherry wurde von Igepa in Hamburg geliefert. Rives Tradition, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2019. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-92-5